CULTURAS
Página/12

El boom y después

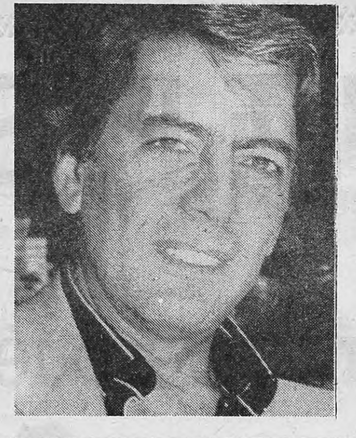
VEINTE AÑOS NO ES NADA

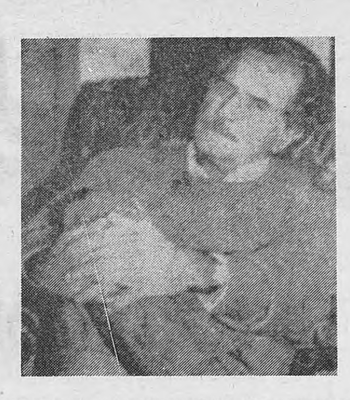
Con la obstinación de un lugar común, un puñado de autores y una veintena de títulos suelen condensar el balance de aquel fenómeno que dio en llamarse *boom* de la literatura latinoamericana. Auge o "repentina expansión de una industria" que se clausuró hacia 1968. La historia de América latina, luego, se encargaría de imponer otras urgencias, y el optimismo esperanzado del *boom* se eclipsaría, recluyéndose en el territorio de los buenos recuerdos. Sin embargo, hoy, son los lectores más jóvenes quienes manifiestan su preferencia por Cortázar o García Márquez. Así lo indica alguna encuesta y parece confirmar la opinión de los libreros que detectan una creciente demanda por los libros de autores latinoamericanos. ¿Cómo explicar esta persistencia? En procura de una respuesta, Alberto Castro y Jorge Warley indagan en este suplemento el contexto cultural y político de aquellos años: el afán modernizador, la inquietante experiencia cubana. Como ayuda memoria, se consignan algunas cifras, ciertos empeños de la industria editorial. El papel de las publicaciones masivas, verdaderas impulsoras de la conquista de un público cada vez más amplio, es revisado por algunos de sus hacedores. Finalmente, un documento de época: la bibliográfica pionera que Tomás Eloy Martínez —a quien se entrevista en estas páginas— dedicó a *Cien años de soledad,* 'en la revista *Primera Plana*





VEINTE AÑOS NO ES NADA







NOSTALGIAS Y SOSPECHAS EN EL BOOM

Por Alberto Castro y Jorge Warley

Los escritores conocieron su apogeo: la sonrisa acuñada en tapas de revistas, el ajetreo de los aeropuertos, de los premios y las traducciones, la edición anual. Por fin, el ser escritor se había convertido en *profesión*, a medio camino entre el best-seller y la efusión política.

Más allá de la ingenuidad de ciertos fervores o de la nostálgica mitificación de esos "años dorados", lo cierto es que el *boom* convoca aún hoy el interés de los latinoamericanos. Aquí, una encuesta reciente revela que para los ingresantes a la carrera de Letras los textos que pueden ser leídos con placer pertenecen, sin excepción, a los años sesenta. García Márquez y Cortázar son, para estos jóvenes lectores, los preferidos.

Los sesenta eran una fiesta, concluyen algunos. Esta versión privilegia la modernización cultural, de inspiración desarrollista, cumplida en ese entonces. Olvidan, claro, que aquel *aggiornamiento* involucró, también; la entrega al capital monopólico de la economía nacional y que la aplicación de ese programa tuvo como requisito la proscripción "democrática" del voto de las mayorías (peronistas) y la persecución (Conintes mediante) del activismo obrero disidente. ¿Qué prometía la ilusión frondicista? La utopía, digamos, de que finalmente la dicotomía histórica que "había dividido a los argentinos" encontrara en el *pacto* una síntesis superadora. Las capas medias dieron su aprobación y los intelectuales "progresistas" presintieron que había llegado su hora. Por supuesto, en la incipiente sociedad de consumo latinoamericana, la diversificación del mercado no podía dejar afuera a la industria cultural.

La ilusión, se sabe, duró poco: ni armonía social ni crecimiento económico. Y quienes habían creído se sintieron inexplicablemente "traicionados". Pero, en el mar de contradicciones que suponía la adecuación al kennedysmo y la Alianza para el Progreso, la isla de Cuba se convirtió en una complicación no prevista. Esa revolución tan cercana proponía de hecho una alternativa, otro modo concreto de configurar la armonía social y el progreso económico. Y el interés que despertaba en el mundo acabó por convertirla en una base de lanzamiento privilegiada, no de misiles sino de las distintas vertientes de la actividad cultural latinoamericana. Como ha consignado el crítico colombiano Jaime Mejía Duque: "Esto era decisivo: cualquiera podía aspirar, por intermedio del amplificador cubano, a escribir, pintar, etc., para todo el continente y —¿por qué no?— para todo aquel mundo que miraba obsesivamente hacia Cuba". No debe asombrar, entonces, que el apoyo a la autodeterminación nacional cubana reclutara la solidaridad de intelectuales no sólo de izquierda sino incluso de figuras "insospechadas" como José Bianco, Leopoldo Marechal o Ezequiel Martínez Estrada. El *boom* político que generó la revolución y su correlato cultural constituyen un prerrequisito histórico determinante del *boom* literario.

Poco después, en 1962, se publica *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Al año siguiente aparecen *Rayuela* de Julio Cortázar y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. En 1965, *La casa verde*, también de Vargas Llosa. Y la culminación llegará con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en 1967. "Fue ese libro el que dio contextura al aún fluyente e indeciso *boom*, le otorgó forma y en cierto modo lo congeló como para que pudiera comenzar a extinguirse", observó Angel Rama. Los cuatro escritores mencionados constituyen, según se coincide, el "restricto Parnaso" del fenómeno. Ocasionalmente se incluye en esta lista a José Donoso, autor de *El obsceno pájaro de la noche*, así como afanoso memorialista del *boom*.

Hubo muchos intentos fallidos de sumarse a esa pléyade, pero tal vez lo que debería destacarse es lo arbitrario de las exclusiones que el *boom* supondría si se lo asimilara equivocadamente a una suerte de tribunal estético. Basta mencionar a escritores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Juan Rulfo, Miguel Angel Asturias, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, David Viñas, Joao Guimaraes Rosa, entre otros muchos, para comprender la distancia que media entre el complejo tramado de la narrativa latinoamericana y la abitrariedad con que el discriminante editorial seleccionó aquellos pocos nombres. El optimismo signó buena parte de aquel período, refrendado en la convicción de asistir al despliegue de una literatura a la par de las más importantes, como si el atraso secular tuviera en la imaginación literaria una punta de lanza que prefiguraba un destino diferente para Latinoamérica. Como Julio Cortázar señalaba en una conocida polémica, las técnicas literarias eran ya un patrimonio compartido entre latinoamericanos y europeos; la dependencia, por tanto, un dato del pasado.

Más aún, si la literatura latinoamericana se había constituido en una situación de desfasaje respecto de la literatura metropolitana, se entendía que ese anacronismo había quedado definitivamente saldado: los escritores latinoamericanos eran ya "contemporáneos de todos los hombres". Y, junto a ellos, el público lector ingresaba de algún modo en los nuevos tiempos. Se trataba, obviamente, de una sobrevaloración del papel de las técnicas, de una abusiva equiparación entre saber literario y *know-how* industrial, un espejismo que funcionaba en la zona más exitista del fenómeno como correa de transmisión del ya mencionado desarrollo cultural.

Una visión que, en su linealidad, hacía fantasear un "progreso" permanente que habría de alcanzar sucesivos puntos de no retorno, y del cual sólo cabía esperar nuevas y aún más notables adquisiciones. Una sobreestimación del papel de la escritura literaria que, bordeando la irrisión, habría de reflejarse en la expectativa de "subvertir la realidad social por el lenguaje", tal como alguna vez teorizó el mexicano Carlos Fuentes ante la más cauta actitud de sus colegas del *boom*.

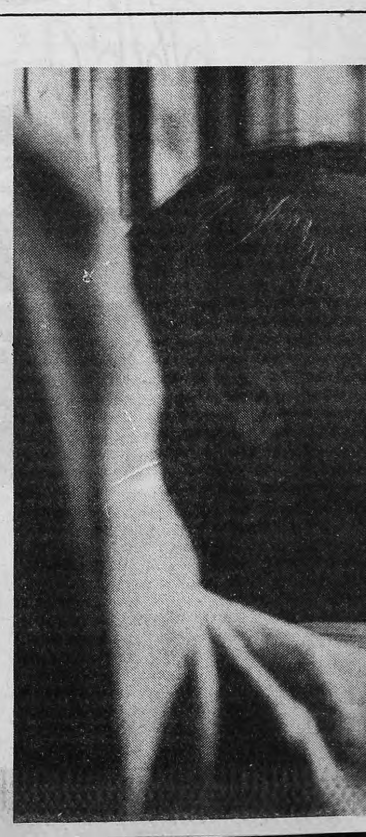
Dejando atrás exasperadas teorizaciones y listados y fechas necesariamente borrosos y discutibles, ahora, sobre el final, vale la pena volver al comienzo (es decir: al presente), para reflexionar sobre la permanencia de aquellas obras y autores, y la fidelidad en el gusto del público, aun el más joven. Cabe preguntarse, entonces, si acaso este anclaje en el pasado, este reenvío a la literatura de veinte años atrás, no comenta de un modo transparente, no ya la permanencia de aquel fenómeno, sino más precisamente el vacío que la represión de los setenta logró instalar en la memoria de los argentinos. Poner en escena el *boom* es, así, poner en escena esa falta, esa ausencia, buscar el aire en lo perdido. Sin nostalgias.

LOS ESCRITORES EN LAS TAPAS

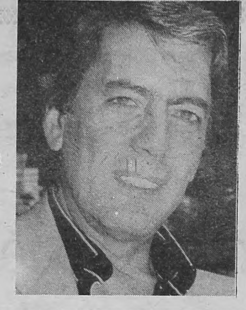
*—Hay dos lecturas contrapuestas respecto al papel cumplido por las revistas masivas —*Primera Plana*, especialmente— en la constitución del fenómeno del boom. Una, quizás un poco mistificadora, subraya el efecto positivo, modernizador, democratizante, que tuvieron las mismas en la consolidación de un nuevo público para la literatura latinoamericana. Otra, más crítica, formulada posteriormente, privilegia los compromisos de estas publicaciones con el consumismo desarrollista del período y señala al exitismo como un componente fuerte de la política cultural de estas revistas. ¿Cuál sería su balance?*

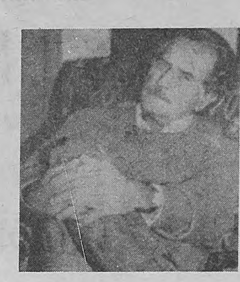
—Esa segunda posición es, según recuerdo, cronológicamente contemporánea de la primera. Estaba insinuada en algunas interrogaciones formuladas en la revista *Los libros*, comentando el fenómeno, ya a principios de los 70. En todo caso, el acierto de esa perspectiva crítica debiera medirse en relación a los resultados de aquella experiencia. Los textos culturales del semanario *Primera Plana*, que es la publicación que más conozco por haber trabajado en ella, reflejaron la temperatura de un suceso totalmente nuevo para los argentinos: la latinoamericanización de nuestra cultura, como efecto del boom y de las transformaciones que se producen en torno a la revolución cubana. Creo que ningún medio dio un eco tan sostenido de ese proceso como *Primera Plana*. El hecho de que el lanzamiento o promoción de un escritor se tradujera en un éxito editorial casi simultáneo, de ningún modo se puede atribuir al mercantilismo de esas revistas, sino que da cuenta del tipo de vinculación que se establecía entre ciertos sectores intelectuales y un universo de lectores que había sido largamente preparado para recibir ese lenguaje de nuevo tipo.

Un proceso que se inicia después de la Segunda Guerra Mundial, con la industrialización de la mayoría de los países del continente, el ingreso de nuevas capas sociales a los colegios secundarios y universidades y —en nuestro caso a partir del peronismo— por una movilidad social que posibilita el acceso de esos sectores al campo de la cultura. Hay un encuentro entonces, entre los intelectuales o los creadores, por un lado, y el mercado lector, por el otro. Revistas como *Primera Plana* se hacen eco de esta circunstancia y lo que las diferencia de otros medios nacionales, como *La Nación* o *Clarín*, es tener un oído más afinado, eso es todo. Pero, en este punto, es necesario señalar el margen de riesgo que suponía apostar a la presentación de un nuevo nombre. Algo muy fácil de probar si se considera que tanto Cortázar como García Márquez, Marechal o Lezama Lima, distaban mucho de ser figuras de consumo masivo cuando aparecieron en la portada de la revista. Por el contrario, eran prácticamente desconocidos cuya lectura la revista recomendaba como representativa de un nuevo modo de escribir y de pensar la cultura latinoamericana. Una política cultural que daba cuenta de las preocupaciones, de los intereses de quienes trabajaban en la publicación, donde ese fenómeno se discutía con total amplitud. De allí que coincidiesen, con escasos números de diferencia, una cantidad de textos vinculados a lo que se denomina "el preludio del caso Padilla". En principio, la denuncia de Cabrera Infante contra lo que él entendía como represiones en la revolución cubana; inmediatamente, las respuestas del propio Padilla, de Pablo Armando Fernández, de Rodolfo Walsh, en una serie de intervenciones que son revulsivas para todo el ambiente intelectual. La revista no hacía oír

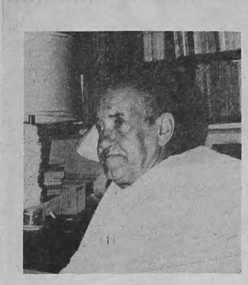


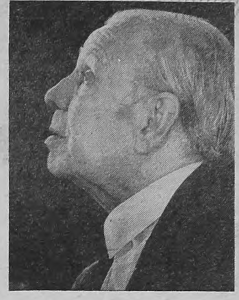
VEINTE AÑOS NO ES NADA

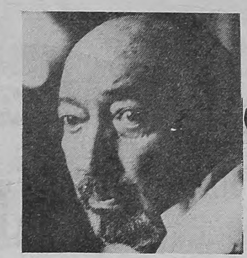


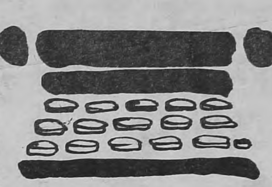












NOSTALGIAS Y SOSPECHAS EN EL BOOM

Por Alberto Castro y Jorge Warley

Los escritores conocieron su apogeo: la sonrisa acuñada en tapas de revistas, el ajetreo de los aeropuertos, de los premios y las traducciones, la edición anual. Por fin, el ser escritor se había convertido en *profesión*, a medio camino entre el best-seller y la efusión política.

Más allá de la ingenuidad de ciertos fervores o de la nostálgica mitificación de esos ''años dorados'', lo cierto es que el *boom* convoca aún hoy el interés de los latinoamericanos. Aquí, una encuesta reciente revela que para los ingresantes a la carrera de Letras los textos que pueden ser leídos con placer pertenecen, sin excepción, a los años sesenta. García Márquez y Cortázar son, para estos jóvenes lectores, los preferidos.

Los sesenta eran una fiesta, concluyen algunos. Esta versión privilegia la modernización cultural, de inspiración desarrollista, cumplida en ese entonces. Olvidan, claro, que aquel *aggiornamiento* involucró, también; la entrega al capital monopólico de la economía nacional y que la aplicación de ese programa tuvo como requisito la proscripción ''democrática'' del voto de las mayorías (peronistas) y la persecución (Conintes mediante) del activismo obrero disidente. ¿Qué prometía la ilusión frondicista? La utopía, digamos, de que finalmente la dicotomía histórica que ''había dividido a los argentinos'' encontrara en el *pacto* una síntesis superadora. Las capas medias dieron su aprobación y los intelectuales ''progresistas'' presintieron que había llegado su hora. Por supuesto, en la incipiente sociedad de consumo latinoamericana, la diversificación del mercado no podía dejar afuera a la industria cultural.

La ilusión, se sabe, duró poco: ni armonía social ni crecimiento económico. Y quienes habían creído se sintieron inexplicablemente ''traicionados''. Pero, en el mar de contradicciones que suponía la adecuación al kennedysmo y la Alianza para el Progreso, la isla de Cuba se convirtió en una complicación no prevista. Esa revolución tan cercana proponía de hecho una alternativa, otro modo concreto de configurar la armonía social y el progreso económico. Y el interés que despertaba en el mundo acabó por convertirla en una base de lanzamiento privilegiada, no de misiles sino de las distintas vertientes de la actividad cultural latinoamericana. Como ha consignado el crítico colombiano Jaime Mejía Duque: ''Esto era decisivo: cualquiera podía aspirar, por intermedio del amplificador cubano, a escribir, pintar, etc., para todo el continente y —¿por qué no?— para todo aquel mundo que miraba obsesivamente hacia Cuba''. No debe asombrar, entonces, que el apoyo a la autodeterminación nacional cubana reclutara la solidaridad de intelectuales no sólo de izquierda sino incluso de figuras ''insospechadas'' como José Bianco, Leopoldo Marechal o Ezequiel Martínez Estrada. El *boom* político que generó la revolución y su correlato cultural constituyen un prerrequisito histórico determinante del *boom* literario.

Poco después, en 1962, se publica *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Al año siguiente aparecen *Rayuela* de Julio Cortázar y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. En 1965, *La casa verde*, también de Vargas Llosa. Y la culminación llegará con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en 1967. ''Fue ese libro el que dio contextura al aún fluyente e indeciso *boom*, le otorgó forma y en cierto modo lo congeló como para que pudiera comenzar a extinguirse'', observó Angel Rama. Los cuatro escritores mencionados constituyen, según se coincide, el ''restricto Parnaso'' del fenómeno. Ocasionalmente se incluye en esta lista a José Donoso, autor de *El obsceno pájaro de la noche*, así como afanoso memorialista del *boom*.

Hubo muchos intentos fallidos de sumarse a esa pléyade, pero tal vez lo que debería destacarse es lo arbitrario de las exclusiones que el *boom* supondría si se lo asimilara equivocadamente a una suerte de tribunal estético. Basta mencionar a escritores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Juan Rulfo, Miguel Angel Asturias, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, David Viñas, Joao Guimaraes Rosa, entre otros muchos, para comprender la distancia que media entre el complejo tramado de la narrativa latinoamericana y la abitrariedad con que el discriminante editorial seleccionó aquellos pocos nombres. El optimismo signó buena parte de aquel período, refrendado en la convicción de asistir al despliegue de una literatura a la par de las más importantes, como si el atraso secular tuviera en la imaginación literaria una punta de lanza que prefiguraba un destino diferente para Latinoamérica. Como Julio Cortázar señalaba en una conocida polémica, las técnicas literarias eran ya un patrimonio compartido entre latinoamericanos y europeos; la dependencia, por tanto, un dato del pasado.

Más aún, si la literatura latinoamericana se había constituido en una situación de desfasaje respecto de la literatura metropolitana, se entendía que ese anacronismo había quedado definitivamente saldado: los escritores latinoamericanos eran ya ''contemporáneos de todos los hombres''. Y, junto a ellos, el público lector ingresaba de algún modo en los nuevos tiempos. Se trataba, obviamente, de una sobrevaloración del papel de las técnicas, de una abusiva equiparación entre saber literario y *know-how* industrial, un espejismo que funcionaba en la zona más exitista del fenómeno como correa de transmisión del ya mencionado desarrollo cultural.

Una visión que, en su linealidad, hacía fantasear un ''progreso'' permanente que habría de alcanzar sucesivos puntos de no retorno, y del cual sólo cabía esperar nuevas y aún más notables adquisiciones. Una sobreestimación del papel de la escritura literaria que, bordeando la irrisión, habría de reflejarse en la expectativa de ''subvertir la realidad social por el lenguaje'', tal como alguna vez teorizó el mexicano Carlos Fuentes ante la más cauta actitud de sus colegas del *boom*.

Dejando atrás exasperadas teorizaciones y listados y fechas necesariamente borrosos y discutibles, ahora, sobre el final, vale la pena volver al comienzo (es decir: al presente), para reflexionar sobre la permanencia de aquellas obras y autores, y la fidelidad en el gusto del público, aun el más joven. Cabe preguntarse, entonces, si acaso este anclaje en el pasado, este reenvío a la literatura de veinte años atrás, no comenta de un modo transparente, no ya la permanencia de aquel fenómeno, sino más precisamente el vacío que la represión de los setenta logró instalar en la memoria de los argentinos. Poner en escena el *boom* es, así, poner en escena esa falta, esa ausencia, buscar el aire en lo perdido. Sin nostalgias.

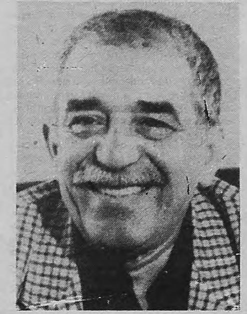
UN NUEVO MUNDO DE LIBROS Y LECTORES

Una decisión poco afortunada —el rechazo de *Cien años de soledad*— permitió al español Carlos Barral el dudoso privilegio de inscribir su nombre en la galería de los ''clásicos del error editorial''. Casi a la par de Gide, desdeñando la monumental obra de Proust, o de los diversos editores que coincidieron en cerrar caminos al *Ulises* o al *Viaje al fin de la noche*. Los lauros como editor del libro más exitoso del *boom* habrían de corresponderle a Francisco Porrúa, de Editorial Sudamericana, quien publicó la novela de García Márquez en 1967, con una tirada inicial de 25.000 ejemplares. Una apuesta que se vería justificada por un crescendo de ventas que alcanzarían los 100.000 libros anuales a partir de 1968, constituyendo una verdadera revolución en la difusión de novelas en Latinoamérica. Pero, circunscriptos al mercado argentino, ¿cómo; cuándo se había formado el público lector capaz de asimilar tamaña oferta?

Las claves, tal vez, haya que rastrearlas hacia los años cuarenta, en las transformaciones que produjo el peronismo en la sociedad argentina y que posibilitaron un masivo acceso a la educación. El país, como resultante de esa experiencia, tenía en el período 1958-1963 un 87% de alfabetizados sobre una población adulta de 15.000.000 de habitantes, y una matrícula universitaria del 7,7%, la más alta de Latinoamérica. Una marcada expansión de la industria editorial acompaña este proceso. Y, en el umbral del *boom*, ya se había operado un desplazamiento de los *best-sellers* cosmopolitas en beneficio de la narrativa de autor nacional. No sólo nuevos autores, sino también la reedición de muchos de los clásicos. La iniciativa más importante en este sentido es la que lleva adelante, a partir de 1958, la naciente Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) con su *Serie del Siglo y Medio*. En 1962, a modo de ejemplo, el *Martín Fierro* ilustrado por Castagnino alcanzaría una venta de 250.000 ejemplares en un breve tiempo, según apunta Jorge B. Rivera.

Sobre esta base operará el *boom*. Si bien la disputa en torno a un fechado preciso del inicio del auge editorial no habrá de saldarse, se puede señalar que *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato vendió 80.000 ejemplares desde 1962, año de su aparición, hasta 1966, arrastrando en su éxito a *El túnel*, su anterior novela, que la editorial Sur había editado silenciosamente en 1948. De modo similar, el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, también en 1948, que había demorado 17 años en agotar 3.000 ejemplares, en el período 1966-1970 alcanzó una reedición anual de 10.000 ejemplares acompañando la buena recepción lograda por *El banquete de Severo Arcángelo*. Otro caso ilustrativo para el seguimiento de este fenómeno lo brinda, sin duda, Julio Cortázar: la publicación de *Rayuela* en 1963 desencadena un alza notoria en la venta de sus libros anteriores, que hasta entonces no habían conocido la reedición, alcanzando una tirada conjunta de 94.000 ejemplares en un mismo año, 1968, con 11 ediciones de los distintos títulos.

AFP



Este festín de mercado que en líneas generales benefició al conjunto de la industria no debería ocultar las diferencias entre las distintas políticas editoriales. Angel Rama ha preferido denominar como ''culturales'' a los editores que acompañaron, más allá del *boom*, a la nueva narrativa latinoamericana publicando libros que previsiblemente habrían de alcanzar poca difusión, pero cuya calidad artística los impulsaba a correr el riesgo. ''Propiciaron la publicación de obras nuevas y difíciles, interpretando sin duda las demandas iniciales de un público asimismo nuevo, mejor preparado y más exigente, pero lo hicieron pensando en el desarrollo de una literatura más que en la contabilidad de la empresa'', según señalaba Rama. Y, en este período de descubrimiento, promoción e imposición de escritores, un mecanismo particularmente eficaz lo constituyó el concurso, a través del cual las editoriales incorporaron nuevos autores a sus catálogos. En este aspecto se destacó la actividad de la editorial española Seix-Barral que en sucesivas instancias premió, editando luego, a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes y, finalmente, *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso.

Sudamericana, Fabril, Losada, Fondo de Cultura Económica, Joaquín Mortiz y Seix-Barral fueron, al fin de cuentas, las editoriales fundamentales del *boom*. Pero esta última fue la que ejemplarmente diseñó una política cultural adaptada a las nuevas condiciones del mercado hispanoamericano. Supo integrar no sólo a los nuevos narradores de habla hispana, sino también desarrollar una intensa actividad de traducción, incorporando según explicó Carlos Barral ''autores importantes muy recientes, o exóticos a los canales de información ítalo-franceses de los editores argentinos, adelantándoseles a cubrir una etapa de las literaturas extranjeras en la que todavía no parecían interesados''. Al decir de Barral, el intento era el de ''convencer a eso que se llama *la minoría atenta*'', para luego expandirse a un público más amplio. La lucidez de esta política destinada a quebrar la expansión de los editores argentinos, supo también de tropiezos y fracasos. No fue posible imponer una ''nueva narrativa española'' ni tampoco, bajo el auspicio del teórico Castellet, afianzar la difusión de una novísima poesía peninsular. Pese a ello, la ofensiva de las casas españolas sobre el nuevo mundo (con la inesperada complicidad de los militares argentinos) fue un verdadero éxito, resarciéndose con creces de aquella mala lectura de *Cien años de soledad*.

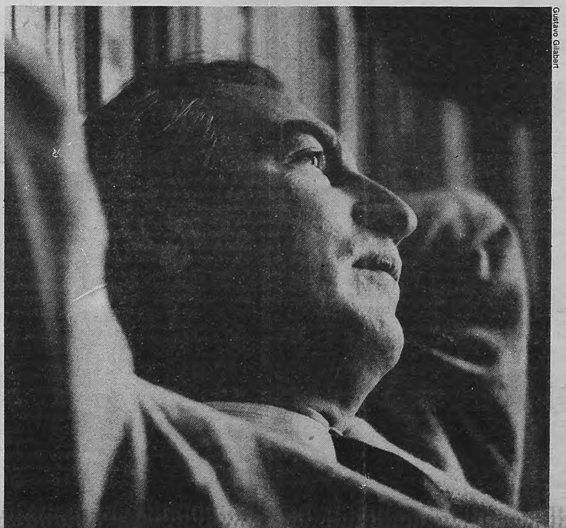
(A.C. y J.W.)

LOS ESCRITORES EN LAS TAPAS

—Hay dos lecturas contrapuestas respecto al papel cumplido por las revistas masivas —Primera Plana, *especialmente— en la constitución del fenómeno del boom. Una, quizás un poco mistificadora, subraya el efecto positivo, modernizador, democratizante, que tuvieron las mismas en la consolidación de un nuevo público para la literatura latinoamericana. Otra, más crítica, formulada posteriormente, privilegia los compromisos de estas publicaciones con el consumismo desarrollista del período y señala al exitismo como un componente fuerte de la política cultural de estas revistas. ¿Cuál sería su balance?*

—Esa segunda posición es, según recuerdo, cronológicamente contemporánea de la primera. Estaba insinuada en algunas interrogaciones formuladas en la revista *Los libros*, comentando el fenómeno, ya a principios de los 70. En todo caso, el acierto de esa perspectiva crítica debiera medirse en relación a los resultados de aquella experiencia. Los textos culturales del semanario *Primera Plana*, que es la publicación que más conozco por haber trabajado en ella, reflejaron la temperatura de un suceso totalmente nuevo para los argentinos: la latinoamericanización de nuestra cultura, como efecto del boom y de las transformaciones que se producen en torno a la revolución cubana. Creo que ningún medio dio un eco tan sostenido de ese proceso como *Primera Plana*. El hecho de que el lanzamiento o promoción de un escritor se tradujera en un éxito editorial casi simultáneo, de ningún modo se puede atribuir al mercantilismo de esas revistas, sino que da cuenta del tipo de vinculación que se establecía entre ciertos sectores intelectuales y un universo de lectores que había sido largamente preparado para recibir ese lenguaje de nuevo tipo.

Un proceso que se inicia después de la Segunda Guerra Mundial, con la industrialización de la mayoría de los países del continente, el ingreso de nuevas capas sociales a los colegios secundarios y universidades y —en nuestro caso a partir del peronismo— por una movilidad social que posibilita el acceso de esos sectores al campo de la cultura. Hay un encuentro entonces, entre los intelectuales o los creadores, por un lado, y el mercado lector, por el otro. Revistas como *Primera Plana* se hacen eco de esta circunstancia y lo que las diferencia de otros medios nacionales, como *La Nación* o *Clarín*, es tener un oído más afinado, eso es todo. Pero, en este punto, es necesario señalar el margen de riesgo que suponía apostar a la presentación de un nuevo nombre. Algo muy fácil de probar si se considera que tanto Cortázar como García Márquez, Marechal o Lezama Lima, distaban mucho de ser figuras de consumo masivo cuando aparecieron en la portada de la revista. Por el contrario, eran prácticamente desconocidos cuya lectura la revista recomendaba como representativa de un nuevo modo de escribir y de pensar la cultura latinoamericana. Una política cultural que daba cuenta de las preocupaciones, de los intereses de quienes trabajaban en la publicación, donde ese fenómeno se discutía con total amplitud. De allí que coincidiesen, con escasos números de diferencia, una cantidad de textos vinculados a lo que se denomina ''el preludio del caso Padilla''. En principio, la denuncia de Cabrera Infante contra lo que él entendía como represiones en la revolución cubana; inmediatamente, las respuestas del propio Padilla, de Pablo Armando Fernández, de Rodolfo Walsh, en una serie de intervenciones que son revulsivas para todo el ambiente intelectual. La revista no hacía oír una sola campana, como suele ocurrir con muchos medios de difusión actuales, sino que procuraba convertirse en una especie de caja de resonancia y lugar de encuentro para un fenómeno que se estaba produciendo en toda América latina. Lo reflejaba, pero no había en ello una voluntad de aprovechamiento ni una expectativa mercantilista.



Gustavo Gilabert

—¿Hasta qué punto puede pensarse que la aparición de figuras de la cultura en tapa representaba una suerte de reemplazo de mercado en una situación de proscripción y vaciamiento político?

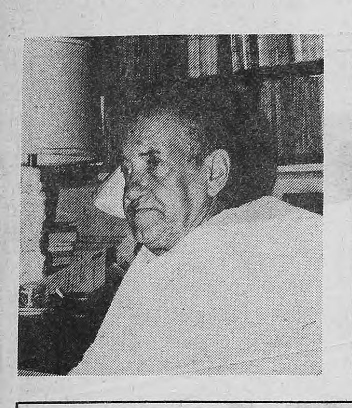
—Un pensamiento ''de reemplazo'' —tapemos el caso Astiz o los secuestros de Sivak privilegiando la figura de un escritor— sólo cabe en la viciada reflexión de los 80. No digo que aquellos eran tiempos mejores, sólo que el país estaba menos corrompido, que veinte años de autoritarismo militar también pesan sobre los medios de comunicación. Doy fe de que no era fácil imponer escritores en la portada de la revista. Esas tapas vendían menos que las ligadas a hechos más convulsivos. Pero, en general, las tapas estaban menos atadas que hoy día a la coyuntura, a menos que se tratara de hechos muy fuertes como el alzamiento de Rosario, el Cordobazo, la muerte de Vandor. Y, además, eran otros los criterios con que se producía la revista. La política no era nuestra obsesión. El país se nos presentaba como algo mucho más complejo que las internas de los partidos o las fluctuaciones del dólar. Aun cuando vivíamos bajo un autoritarismo militar tan cruento como el de Onganía, entendíamos que el país tenía otros resortes de reflexión a los que debíamos considerar.

Se atendía a otros aspectos; la religión, por ejemplo. Portadas dedicadas al tema del cursillismo o al tipo de ruptura que significaba la actitud del obispo Podestá en relación a la jerarquía católica. Creo que la revista supo entrar en el juego de la diversidad, de la complejidad que tiene este país. En el periodismo actual estamos muy acostumbrados a leer los diarios desde el punto de vista de ''la bajada de línea'', pero *Primera Plana* no era un solo haz ideológico. El modelo general lo podríamos definir como ''liberal conservador, con ciertas inclinaciones diletantes hacia la izquierda'', aunque suene paradójico. Los sectores de la revista estaban muy claramente definidos. Conservadora en economía, crítica respecto de cualquier gobierno en materia política y francamente revulsiva, iconoclasta, frontalmente de izquierda en el orden cultural.

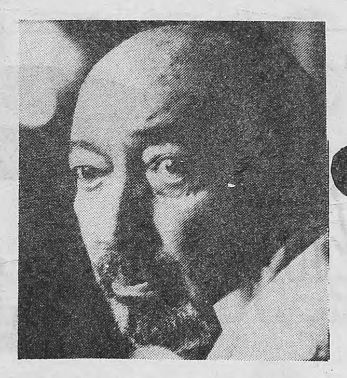
—Esa rejerarquización de la actividad cultural, ¿se correspondía con una expectativa del público? ¿A qué tipo de lector se dirigía la revista?

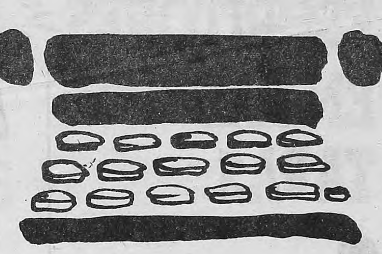
—Sí. Imponer una tapa de escritor era corresponder a las corrientes de interés centrales que había en el núcleo de lectores de nuestra revista. No niego que este tipo de publicaciones se dirigían a un lector que podríamos llamar letrado, universitario, snob; un lector que no buscábamos pero que era quien efectivamente seguía la revista, según lo indicaban frecuentes encuestas de mercado. Un público muy apasionado por ciertas formas de moda. Digamos, una novela de Puig podía engendrar una moda: zapatos que se llamaban ''boquitas pintadas'' en la Galería del Este. Pero, complementariamente, cuando los artistas plásticos realizaban un happening o colgaban posters enormes en Florida, la revista documentaba esos fenómenos, respondiendo a la avidez del público por conocer esa actividad cultural. Y en relación a la literatura, más allá de la moda, lo cierto es que estaba incorporada a la discusión cotidiana. Recuerdo muy especialmente el impacto de la llegada de García Márquez a la Argentina, invitado como jurado para el concurso *Primera Plana* - Sudamericana. No sólo lo aplaudían de pie en el Di Tella, sino que la gente lo paraba por la calle, las mujeres le hablaban en el mercado. Nunca, al menos personalmente, había experimentado el éxito de un libro de esa manera. Algo imprevisible, por supuesto, en el momento en que leímos los originales de *Cien años de soledad* con Francisco Porrúa y











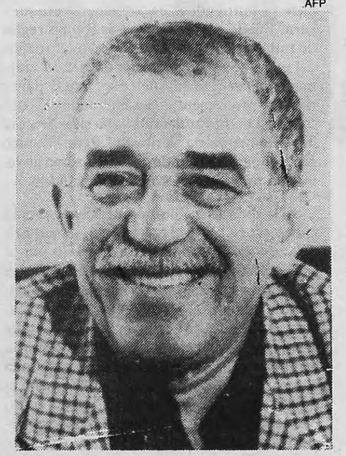
UN NUEVO MUNDO DE LIBROS Y LECTORES

Una decisión poco afortunada —el rechazo de *Cien años de soledad*— permitió al español Carlos Barral el dudoso privilegio de inscribir su nombre en la galería de los "clásicos del error editorial". Casi a la par de Gide, desdeñando la monumental obra de Proust, o de los diversos editores que coincidieron en cerrar caminos al *Ulises* o al *Viaje al fin de la noche*. Los lauros como editor del libro más exitoso del *boom* habrían de corresponderle a Francisco Porrúa, de Editorial Sudamericana, quien publicó la novela de García Márquez en 1967, con una tirada inicial de 25.000 ejemplares. Una apuesta que se vería justificada por un crescendo de ventas que alcanzarían los 100.000 libros anuales a partir de 1968, constituyendo una verdadera revolución en la difusión de novelas en Latinoamérica. Pero, circunscriptos al mercado argentino, ¿cómo; cuándo se había formado el público lector capaz de asimilar tamaña oferta?

Las claves, tal vez, haya que rastrearlas hacia los años cuarenta, en las transformaciones que produjo el peronismo en la sociedad argentina y que posibilitaron un masivo acceso a la educación. El país, como resultante de esa experiencia, tenía en el período 1958-1963 un 87% de alfabetizados sobre una población adulta de 15.000.000 de habitantes, y una matrícula universitaria del 7,7%, la más alta de Latinoamérica. Una marcada expansión de la industria editorial acompaña este proceso. Y, en el umbral del *boom*, ya se había operado un desplazamiento de los *best-sellers* cosmopolitas en beneficio de la narrativa de autor nacional. No sólo nuevos autores, sino también la reedición de muchos de los clásicos. La iniciativa más importante en este sentido es la que lleva adelante, a partir de 1958, la naciente Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) con su *Serie del Siglo y Medio*. En 1962, a modo de ejemplo, el *Martín Fierro* ilustrado por Castagnino alcanzaría una venta de 250.000 ejemplares en un breve tiempo, según apunta Jorge B. Rivera.

Sobre esta base operará el *boom*. Si bien la disputa en torno a un fechado preciso del inicio del auge editorial no habrá de saldarse, se puede señalar que *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato vendió 80.000 ejemplares desde 1962, año de su aparición, hasta 1966, arrastrando en su éxito a *El túnel*, su anterior novela, que la editorial Sur había editado silenciosamente en 1948. De modo similar, el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, también en 1948, que había demorado 17 años en agotar 3.000 ejemplares, en el período 1966-1970 alcanzó una reedición anual de 10.000 ejemplares acompañando la buena recepción lograda por *El banquete de Severo Arcángelo*. Otro caso ilustrativo para el seguimiento de este fenómeno lo brinda, sin duda, Julio Cortázar: la publicación de *Rayuela* en 1963 desencadena un alza notoria en la venta de sus libros anteriores, que hasta entonces no habían conocido la reedición, alcanzando una tirada conjunta de 94.000 ejemplares en un mismo año, 1968, con 11 ediciones de los distintos títulos.

AFP



Este festín de mercado que en líneas generales benefició al conjunto de la industria no debería ocultar las diferencias entre las distintas políticas editoriales. Angel Rama ha preferido denominar como "culturales" a los editores que acompañaron, más allá del *boom*, a la nueva narrativa latinoamericana publicando libros que previsiblemente habrían de alcanzar poca difusión, pero cuya calidad artística los impulsaba a correr el riesgo. "Propiciaron la publicación de obras nuevas y difíciles, interpretando sin duda las demandas iniciales de un público asimismo nuevo, mejor preparado y más exigente, pero lo hicieron pensando en el desarrollo de una literatura más que en la contabilidad de la empresa", según señalaba Rama. Y, en este período de descubrimiento, promoción e imposición de escritores, un mecanismo particularmente eficaz lo constituyó el concurso, a través del cual las editoriales incorporaron nuevos autores a sus catálogos. En este aspecto se destacó la actividad de la editorial española Seix-Barral que en sucesivas instancias premió, editando luego, a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes y, finalmente, *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso.

Sudamericana, Fabril, Losada, Fondo de Cultura Económica, Joaquín Mortiz y Seix-Barral fueron, al fin de cuentas, las editoriales fundamentales del *boom*. Pero esta última fue la que ejemplarmente diseñó una política cultural adaptada a las nuevas condiciones del mercado hispanoamericano. Supo integrar no sólo a los nuevos narradores de habla hispana, sino también desarrollar una intensa actividad de traducción, incorporando según explicó Carlos Barral "autores importantes muy recientes, o exóticos a los canales de información ítalofranceses de los editores argentinos, adelantándoseles a cubrir una etapa de las literaturas extranjeras en la que todavía no parecían interesados". Al decir de Barral, el intento era el de "convencer a eso que se llama *la minoría atenta*", para luego expandirse a un público más amplio. La lucidez de esta política destinada a quebrar la expansión de los editores argentinos, supo también de tropiezos y fracasos. No fue posible imponer una "nueva narrativa española" ni tampoco, bajo el auspicio del teórico Castellet, afianzar la difusión de una novísima poesía peninsular. Pese a ello, la ofensiva de las casas españolas sobre el nuevo mundo (con la inesperada complicidad de los militares argentinos) fue un verdadero éxito, resarciéndose con creces de aquella mala lectura de *Cien años de soledad*.

(A.C. y J.W.)


Gustavo Gilabert

una sola campana, como suele ocurrir con muchos medios de difusión actuales, sino que procuraba convertirse en una especie de caja de resonancia y lugar de encuentro para un fenómeno que se estaba produciendo en toda América latina. Lo reflejaba, pero no había en ello una voluntad de aprovechamiento ni una expectativa mercantilista.

—¿Hasta qué punto puede pensarse que la aparición de figuras de la cultura en tapa representaba una suerte de reemplazo de mercado en una situación de proscripción y vaciamiento político?

—Un pensamiento "de reemplazo" —tapemos el caso Astiz o los secuestros de Sivak privilegiando la figura de un escritor— sólo cabe en la viciada reflexión de los 80. No digo que aquellos eran tiempos mejores, sólo que el país estaba menos corrompido, que veinte años de autoritarismo militar también pesan sobre los medios de comunicación. Doy fe de que no era fácil imponer escritores en la portada de la revista. Esas tapas vendían menos que las ligadas a hechos más convulsivos. Pero, en general, las tapas estaban menos atadas que hoy día a la coyuntura, a menos que se tratara de hechos muy fuertes como el alzamiento de Rosario, el Cordobazo, la muerte de Vandor. Y, además, eran otros los criterios con que se producía la revista. La política no era nuestra obsesión. El país se nos presentaba como algo mucho más complejo que las internas de los partidos o las fluctuaciones del dólar. Aun cuando vivíamos bajo un autoritarismo militar tan cruento como el de Onganía, entendíamos que el país tenía otros resortes de reflexión a los que debíamos considerar.

Se atendía a otros aspectos; la religión, por ejemplo. Portadas dedicadas al tema del cursillismo o al tipo de ruptura que significaba la actitud del obispo Podestá en relación a la jerarquía católica. Creo que la revista supo entrar en el juego de la diversidad, de la complejidad que tiene este país. En el periodismo actual estamos muy acostumbrados a leer los diarios desde el punto de vista de "la bajada de línea", pero *Primera Plana* no era un solo haz ideológico. El modelo general lo podríamos definir como "liberal conservador, con ciertas inclinaciones diletantes hacia la izquierda", aunque suene paradójico. Los sectores de la revista estaban muy claramente definidos. Conservadora en economía, crítica respecto de cualquier gobierno en materia política y francamente revulsiva, iconoclasta, frontalmente de izquierda en el orden cultural.

—Esa rejerarquización de la actividad cultural, ¿se correspondía con una expectativa del público? ¿A qué tipo de lector se dirigía la revista?

—Sí. Imponer una tapa de escritor era corresponder a las corrientes de interés centrales que había en el núcleo de lectores de nuestra revista. No niego que este tipo de publicaciones se dirigían a un lector que podríamos llamar letrado, universitario, snob; un lector que no buscábamos pero que era quien efectivamente seguía la revista, según lo indicaban frecuentes encuestas de mercado. Un público muy apasionado por ciertas formas de moda. Digamos, una novela de Puig podía engendrar una moda: zapatos que se llamaban "boquitas pintadas" en la Galería del Este. Pero, complementariamente, cuando los artistas plásticos realizaban un happening o colgaban posters enormes en Florida, la revista documentaba esos fenómenos, respondiendo a la avidez del público por conocer esa actividad cultural. Y en relación a la literatura, más allá de la moda, lo cierto es que estaba incorporada a la discusión cotidiana. Recuerdo muy especialmente el impacto de la llegada de García Márquez a la Argentina, invitado como jurado para el concurso *Primera Plana* - Sudamericana. No sólo lo aplaudían de pie en el Di Tella, sino que la gente lo paraba por la calle, las mujeres le hablaban en el mercado. Nunca, al menos personalmente, había experimentado el éxito de un libro de esa manera. Algo imprevisible, por supuesto, en el momento en que leímos los originales de *Cien años de soledad* con Francisco Porrúa y



LOS ESCRITORES EN LAS TAPAS



se decide acompañar la edición de la novela con una tapa de la revista.

—¿Qué grado de permeabilidad tenía la revista ante las iniciativas editoriales?

—Se discutía, se trabajaba sobre la base de entusiasmos compartidos. No siempre las propuestas editoriales eran de nuestro interés. Porrúa, particularmente, era y es un editor muy especial, un excelente lector, un poeta secreto, que ha vivido de espaldas al exitismo y creo que es conveniente destacarlo. Compartíamos con él la convicción de que la narrativa era el género expresivo que habría de sobrevivirnos, que no sucumbiría a la traducción y que a través de las narraciones podíamos comunicarnos con el mundo. De allí nuestro interés por detectar e impulsar esa nueva novela. El caso de *Cien años de soledad* es bastante ilustrativo del modo en que se ponía en circulación un texto. La novela había sido rechazada por Carlos Barral y cuando Porrúa se la pide a García Márquez, él no tenía más que una copia en carbónico. Había demorado un año y medio en terminarla y durante ese tiempo se había endeudado muchísimo, doce o catorce mil dólares. Incluso, cuando llega al correo para hacer el envío descubre que no le alcanza el dinero para mandarla completa. Envía entonces la mitad, corre a empeñar una licuadora y luego despacha el resto. Cuando Porrúa me llama para decirme que está leyendo una novela excelente, voy a la casa y encuentro el piso cubierto de papeles que fui pisando sin preocuparme porque se estaba mudando y yo pensé que esas hojas eran para proteger la alfombra, o algo así. Pero no, eran las páginas de esa única copia que García Márquez había enviado con tanto esfuerzo.

Cuando se lo comenté, tiempo después, Márquez se agarraba la cabeza pensando que podríamos haber roto o perdido alguna de esas páginas que él mecanografiaba tan prolijamente, hasta el detalle. Pero no fue así y el éxito que tuvo, realmente sorprendente por tratarse de un escritor prácticamente desconocido entre nosotros.

—Llama la atención el resultado de esa complicidad entre un editor y una publicación: una capacidad de incidir sobre el mercado que hoy parece imposible. ¿Cómo percibe esa diferencia?

—Entiendo que los editores culturales siguen siendo tan generosos y lúcidos como entonces. Probablemente no encuentren críticos o periodistas con una posición de poder suficiente para prestarles atención y apoyo. Obviamente, también el público se ha retraído culturalmente después de tantos años de gobiernos militares. Creo, además, que hay una brecha entre la literatura que se produce y las expectativas del público lector. En los años de la dictadura, los textos con un fuerte anclaje en la realidad eran imposibles, había riesgos para todo aquél que trabajase públicamente ese tipo de textos. Comenzó entonces a producirse una literatura autorreferencial, preocupada por el laboratorio de la escritura. Y la crítica acompañó esos textos que, por supuesto, son mucho más fáciles de abordar con la teoría que los textos referenciales. Esa preferencia de la crítica se mantiene aún hoy y presiona sobre los escritores, particularmente sobre los más *débiles de carácter*, necesitados del elogio crítico. ¿Por qué tanto desdén por lo popular? ¿Por qué no reflexionar, por ejemplo, sobre la masividad de la lectura de Silvina Bullrich? En el resto de Latinoamérica se siguen escribiendo grandes novelas. En nuestro caso, percibo una vuelta a ese europeísmo que habíamos abandonado, paradójicamente en el mismo momento en que nuestra decadencia nos conduce a una suerte de latinoamericanización forzada; cuando ese proceso es más visible, tanto más europeos, asfixiados y encerrados en una burbuja estamos. Al menos en lo que tiene que ver con la producción de una escritura literaria.

(A.C. y J.W.)



AMERICA: LA GRAN NOVELA*

Por Tomás Eloy Martínez

Gabriel García Márquez: Cien años de soledad — Una literatura en estado de nacimiento no tiene nada que perder: puede burlarse de todas las tradiciones culturales puesto que no debe responder a ninguna. El acto de crear se transforma entonces en una experiencia de vida libre, y la literatura que nace va nutriéndose de esa generosa desmesura. Puede aducirse que ésas son las reglas de toda creación verdadera; pero las manos del que trabaja en un páramo están siempre más sueltas que las del que habita entre ruinas o monumentos. La realidad —la cotidiana o la fantasmagórica— ha sido siempre la herramienta de la novela. Pero el único gesto capaz de dotar de grandeza a una novela es la falta de respeto por esa realidad.

Si la literatura latinoamericana asoma ahora —casi con certeza— como la más original de todas las literaturas, es sólo por la aceptación de su destino subversivo, por su desaforada caminata a través de una imaginación sin límites. Esa originalidad es engañosa, sin embargo, porque las formas que asume son las mismas formas que adoptaron las primeras ficciones humanas, las de toda cultura en erupción: así como en España la novela empezó siendo un cantar de gesta, una loca aventura de caballerías, una colección de apólogos donde hablaban los animales y los Deanes de Santiago viajaban en el tiempo, América latina erige ahora sus propios *Calila e Dimna*, sus *Conde Lucanor*, sus Mío Cid y sus Amadises. No es improbable que dentro de mil años Güiraldes y Rómulo Gallegos, Azuela y José Eustasio Rivera figuren como palimpsestos perdidos de la infinita historia literaria; que Macedonio Fernández y Arlt, y Borges, sean apenas la semilla natal de un mundo cuyos padres se llamarán Cortázar, Vargas Llosa, Onetti, Guimarães Rosa, Carpentier. Este padre mayor que se les ha unido definitivamente, con sus *Cien años de soledad*, viene a aportar, él solo, una bandera nueva para la aventura: la novela que acaba de publicar resume, mejor que ninguna otra, todas esas corrientes alternas. La magia celebra aquí su matrimonio con la épica; los filtros maravillosos, las ascensiones al cielo en cuerpo y alma, los festivales interminables del sexo, se pasean orondos del brazo de las guerras revolucionarias, de los políticos hipócritas, de las plantaciones bananeras que aniquilan, donde quiera que estén, la felicidad y la inocencia.

Cien años de soledad cuenta la historia completa de Macondo a través de la familia Buendía desde que el primer José Arcadio y la primera Ursula la fundaron, mitológicamente, a doce kilómetros de un galeón español anclado en plena selva. Pero apunta hacia algo más: es una metáfora minuciosa de toda la vida americana, de sus peleas, sus malos sueños y sus frustraciones. Los cuatro libros previos de Gabriel García Márquez aparecen ahora como meros afluentes de esta novela total: los tropeles verbales de *La hojarasca* han moderado su trote; las íntimas inclinaciones de cabeza de *El coronel no tiene quien le escriba* se aplican —con sus mismas reticencias— a la historia de Remedios Buendía, una casada impúber a quien García Márquez retrata mediante escamoteos psicológicos. Sólo "Los funerales de la Mamá Grande", último cuento de un libro homónimo, anticipa, con sus tempestades episcopales y su tremendismo babilónico, los mejores momentos de *Cien años*. Macondo ha sido siempre salvo en *El coronel*, el obsesivo protagonista de esas ficciones, el surtidor de símbolos y criaturas. Pero ahora, con un golpe de ballesta, García Márquez llega para asesinar al "pueblón" que engendró en 1955 ("Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico..."). Esa matanza a mansalva parece asignar a su novela un destino apocalíptico; quizá lo sea, quizá a partir del momento en que escribió la última palabra de *Cien años*, el autor se haya afeitado sus bigotes literarios, haya movido de lugar su corazón, resuelto a empezar de nuevo. Pero, para América latina, esta novela tiene el sabor de un génesis, de una apertura hacia las formas más profundas de su vida.

Todo lo que ocurre en *Cien años* es importante: la peste del insomnio que acaba en una peste del olvido y obliga a los habitantes a marca cada cosa con su nombre, *mesa, silla reloj, puerta, pared, cama, cacerola*, a inscribir un gran letrero en la calle central que asegura *Dios existe*; las guerras inútiles del coronel Aureliano Buendía, un enemigo furibundo del gobierno cuya efigie prócer acaba por entronizarse en los santorales colombianos; los prodigiosos amores de Petra Cotes con Aureliano Segundo, a cuyo influjo las vacas, las ovejas y las gallinas se lanzan a parir desaforadamente. En su laberinto de historias entrelazadas, de genealogías mareadoras, ningún personaje pierde el paso, sin embargo: es que García Márquez los echó al mundo vigilando que sus apariencias físicas sean siempre iguales a sus actos. Ese hilo de Ariadna permite reconocer en el gigante José Arcadio, que vuelve a Macondo con el cuerpo veteado de tatuajes, al hijo adolescente que se marchó un día detrás de una tribu de gitanos, con un trapo de colores amarrado a la cabeza. Y permite entender también por qué persistirá sobre su tumba un recóndito olor a pólvora.

Las grandes explosiones épicas de *Cien años* acabarían por devorar los esplendores del libro si no estuvieran aplacadas, de tanto en tanto, por las ondulaciones suaves de la poesía: en tal sentido, no hay quizás en toda la novela un momento más alto que la historia de Remedios, la bella, una sirena homérica cuya inocencia fuerza la muerte de sus enamorados. Inmune a los intentos de violación, boba hasta la santidad, Remedios acaba sus días de cristal una tarde de marzo, cuando sale a doblar en el jardín las sábanas familiares de bramante. Ese instante es tan angélico, tan denso de vapores y poesía, que su sola transcripción sirve, mejor que todas las demás palabras, para abrir paso a la lectura del libro: *"Al contrario —dijo* [Remedios]*— nunca me he sentido mejor.* Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Ursula, ya casi ciega, fue la única que tuvo la serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria".

Pero también ese párrafo es un mirador de las debilidades del libro, de su único talón de Aquiles: la uniformidad de la escritura. Cada página de *Cien años* respira de una manera idéntica a la página que sigue, repite sus cadencias secretas, los destellos de sus adjetivos, las mutaciones escenográficas. El olor a maravilla y a lavanda persiste tanto dentro del estilo de García Márquez como su aluvional ternura, su vitalidad cataclísmica. En una obra menos vasta como *El coronel*, esa fidelidad de la prosa a sí misma era un prodigio; en *Cien años*, la perfección verbal endulza la lectura, la entorpece a ratos, acaba por anestesiar el olfato y la lengua.

Nunca, sin embargo, ese diluvio de belleza enfría la novela: por momentos, García Márquez lo para en seco injertando noticias aritméticas, detalles prolijos hasta la manía. Que el coronel Aureliano Buendía quite la tranca de su casa, y vea en la puerta diecisiete hombres; que Pilar Ternera muera en un mecedor de bejuco, enterrado por ocho hombres en un hueco enorme; que llueva en Macondo durante cuatro años, once meses y dos días, no son precisiones inútiles. La novela abreva en ellas para hinchar sus músculos, para demostrar que sus acontecimientos prodigiosos tienen un color, un sabor, una medida.

Nada queda sin ser arrastrado por el torrente de los *Cien años*: aquí asoman el Bebe Rocamadour de Cortázar, el Artemio Cruz de Carlos Fuentes, y hasta la propia Mercedes García Márquez, bajo la máscara de una boticaria silenciosa, como si el novelista hubiese querido señalar que la vida, los amigos, el amor y las criaturas de ficción son un solo haz dionisíaco en el momento de crear. Pero quizás estas Mil y Una Noches pobladas de nacimientos y de muertes, de casamientos y virginidades, no pueden entenderse por completo sin ayuda de una confidencia del autor: "Me importaba más terminar la novela que publicarla". El reto a la solemnidad que duerme en esa frase, la alegría creadora que la sostiene, son otras de las claves que explican el triunfo actual de la novela latinoamericana. A partir de García Márquez —y de sus pares— ya nadie tendrá derecho a escribir para ser conocido, sino para descubrir el modo más alto, más limpio de conocerse a sí mismo *(Sudamericana, 1967; 352 páginas, 650 pesos).*

* *Publicado en* Primera Plana, *20 de junio de 1967.*

